

العنوان:	الإستعارة التنافرية في نماذج من الشعر الحديث
المصدر:	مؤتة للبحوث والدراسات - سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية
المؤلف الرئيسي:	قطوس، بسام موسى
مؤلفين آخرين:	ربابعه، موسى(م. مشارك)
المجلد/العدد:	مج 9 , ع 1
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	1994
الناشر:	جامعة مؤتة
الشهر:	نيسان
الصفحات:	33 - 68
رقم MD:	16945
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	EduSearch, HumanIndex
مواضيع:	المصطلحات الأدبية، اللغة العربية، البلاغة العربية، الاستعارة، الشعر العربي، العصر الحديث، التحليل الأدبي، نقد الشعر، الاسلوب الأدبي، تاريخ الشعر، التجديد في الشعر
رابط:	https://search.mandumah.com/Record/16945

مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد التاسع، العدد الأول، ١٩٩٤

الاستعارة التنافرية
في نماذج من الشعر الحديث

الدكتوران : بسام قطوس و موسى ربابعة

قسم اللغة العربية ، كلية الاداب، جامعة اليرموك ، الأردن

تاريخ استلام البحث ١٩٩٢/١١/٣ تاريخ قبوله للنشر ١٩٩٣/١/١٣

ABSTRACT

The Study amis at studying some examples of oxymoron in the modern Arabic Literature. By (Oxymoron), I mean a structure consisted of two antonymous words such as : clever stupidity, black snow, and cheerful pessimist. The study divides this type of metaphore into two divisions: the colored and the uncolored oxymorons. It goes without saying that this metaphorical type has attracted attention as a stylistic phenomenon that may shed some lights on the poet,s ability to broaden the horizon of significance and renewal, both in languaage and style. Concentration has been made on the examples in their contexts within the structures of the texts in which they occur.

ملخص

هذا البحث محاولة لدراسة نماذج من الاستعارة التنافرية (Oxymoron) في نماذج من الشعر العربي الحديث. وقد وقفت الدراسة على أصل هذا المصطلح، وشرحت معناه لغة واصطلاحا. كما ربطت الدراسة بين الاستعارة التنافرية وعدد من المصطلحات والظواهر البلاغية في القديم مثل : «الاستعارة العنادية»، وبينها وبين بعض الظواهر الأسلوبية في الحديث كالانحراف الأسلوبي Deviation والمفارقة Irony.

ومن ثم انتقلت الدراسة تبحث عن استخدام الشعراء لها، ورأت أن استخدام هذا اللون من الاستعارة يوسع من دائرة الدلالات الفنية، ويعد تجديدا في اللغة والأسلوب من خلال بنية النص الكلية.

تمهيد نظري

تعود تسمية الاستعارة التنافريـة إلى التراث الإغريقي وبالتحديد إلى المصطلح الإغريقي المعروف بـ "Oxymoron"، ويعني الجمع بين شيئين متنافريـن. ويتكون هذا المصطلح مـن قسمين، الأول (Oxys)، ويعني الذكـاء، والثاني (Moros). ويعني الغبـاء، وبهذا يصبح معنى التركيب الغباء الذكي.

أما في الاصطلاح فإنه عبارة عن صورة بـلاغية تقوم على الجمع بين شيئين متنافرين لا علاقة تجمع بينهما(١). ويوضح المثـال السابق، الغبـاء الذكري، مـدى التنافـر بين طرفي الاستعارة، فكلاهما يتنافـر مع الآخر؛ إذ توجد علاقة تنـاسب بين الغباء والذكاء، ولا يمكن لكليهما أن يجتمع مع الآخر، وإنما يشكل كلاهما خطـا يتوازى مع الآخر، ولا يلتقي معه إلا إذا فسر الأمر على أنه خطأ ما.

ويبدو أن الاستعارة التنـافرية ليست نوعـاً من الخطأ أو الغموض، وإنما هي تكنيك من التكنيكات الفنية، يوظفها الشعراء المعاصرون من أجل خلق التوازن الداخلي الذي يفتقدونه خارجياً أو واقعيـاً. وآيةُ ذلك أن هذه التراكب الاستعارية لم تولـد من فراغ، وإنما هـي وليدة مـوقف نفسي وثقـافي. ففي الجانب النفسي أضحى التعبير عن النفس البشريـة بـالأسلـوب التقليدي المألوف غير ممكن، فلجأ الشاعر إلى إثارة حالات مشابهة في نفس المتلقي عن طريق الرمز القائم على تراسل معطيات الحواس(٢). أما في الجانب الثقافي فقد بدأ الشـعراء يرون أن اللغة في أصلهـا رموز اصطلح عليهـا لتثير في النفس معاني وعواطـف، فصار من الممكن أن يوحي المبـدع بأثر نفسي معين يدخل في نطـاق إحدى الحواس، باستخـدام لفظ مستمد من نطـاق حسي آخر بغيـة نقل الوقع النفسي على أكمل وجـه ممكن، وهروبـاً من ضيق الدلالـة الوضعية ونضوب إيحاءاتها(٣).

ولم يقف الحد بالشعـراء والمبدعين عند تـراسل معطيات الحواس كما عبر عنهـا بودلير Charles Baudelaire، بل تجاوزوه إلى مجالات حسيـــة ووجـدانيـــة أرحب، لتصبح المعاني كـذلك تتجاوب مع المحسوسات، كما غـدت جزئيات الواقع – ذات القيمـة الإيحائية للشـاعر – تتبادل مع الإنسـان، وتستعير منه صفاته البشريـة. فبدأنا نقرأ لرامبو أمثال هذه

الصور:

«السكون المقمر»، و «الضوء الباكي»، و «الأسمال الفضية» و «القمر الشرس»، و «الشمس المرة المذاق»، ولمالرميه: «الصمت البخيل»، و «ليل من الثلج والبرد القارس... ليل أبيض»(٤). وإذا كانت الصورة المتنافرة تعد إفساداً للتوقعات، أو كسرا لآلية التفكير في جانب ما، فإن النقد الحديث يفسح لها مكاناً كبيراً سعياً نحو توسيع إمكانات اللغة، وخلق معان جديدة من خلال علاقات لغوية جديدة(٥). وتوحي تعليقات إليوت T.S. Eliot حول الصور والأبعاد المجازية بأنها تنجز عملها خير إنجاز خلال العمليات التي تربط المتنافرات(٦). ومن هنا يمكن أن نفهم عبارة بودلير المشهورة، «إن في تعذر الفهم نوعا من الجد»(٧).

ولعل البعد بين قطبي الاستعارة لم يكن بعيداً عن تراثنا النقدي والبلاغي تنظيراً وتطبيقاً. فعلى المستوى النظري تحدث البلاغيون العرب القدامى عن نوع من الاستعارة أطلقوا عليها اسم «الاستعارة العنادية». وذلك لتعاند طرفيها في الاجتماع، ومن العنادية الاستعارة التلميحية أو التهكمية. وتسعى هذه الاستعارة إلى تنزيل التضاد منزلة التناسب ومثلها قوله تعالى: ﴿فبشرهم بعذاب أليم﴾؛ أي أنذرهم. وقد استعملت البشارة التي هي الإخبار بما يظهر سرور المخبر به للإنذار الذي هو ضدها(٨). ومن أمثلة الاستعارة العنادية استعارة اسم الميِّت للحي الجاهل، فإن الموت والحياة ممتنع اجتماعها(٩). ومن أمثلة التناقض في الاستعارة قول يحيى بن نوفل:

لأعلاجٍ ثمانيةٍ وشيخٍ كبيرِ السن ذي بصرٍ ضرير(١٠)

فلفظة «ضرير» إنما تستعمل في الأكثر للذي لا بصر له، وقول هذا الشاعر إنه ذو بصر وإنه ضرير تناقض من جهة القنية والعدم. وذلك كأنه يقول: «إن له بصرا ولا بصر له، فهو بصير أعمى»(١١).

أما على المستوى التطبيقي فإن شعر أبي تمام خيرُ مثل على ذلك في استخدامه ما أسماه شوقي ضيف بـ «نوافر الأضداد». وتعني أن يأتي الشاعر بوصفين متضادين، ويجمع بين متناقضين، كقول أبي تمام:

بيضاءُ تسري في الظلام فيكتسي

نورا وتسرب في الظلام فيظلم[١٢]

بيد أن هذا التضاد لم يقع في وصف كلمة واحدة، وإنما جاء في الجمع بين متناقضين في شيئين مختلفين. يقول شوقي ضيف : «أرأيت إلى هذا التضاد وهذا الضياء المظلم؟ إن حقائق الأشياء تتغير في شعر أبي تمام على هذه الصورة التي نرى فيها الضياء المظلم. وإنه لضياء عجيب لا يستطيع شيء أن يعبر عن فتنته»[١٣]. ورأى شوقي ضيف في بعض استعارات أبي تمام تشويها في ألوان الطبيعة يزينها. وذلك في قول أبي تمام:

أَصُلٌ كَبَرْدِ العَصْبِ نيطَ إلى ضحى

عَبِقٍ بريْحانِ الرِّياضِ مُطَيِّبِ

وظِلالُهنَّ المشرفاتُ بِخُرَّدٍ

بيضٍ كواعبَ غامضاتِ الأكْعُبِ[١٤]

يقول شوقي ضيف : «فهو يتصور الظلال مشرقة إشراق الشمس، وهو يتصور الضياء مظلماً ظلام الليل، وهو على هذه الشاكلة يشوه في ألوان الطبيعة تشويها يزينها. فإذا الظلال مشرقة، وإذا الأضواء مظلمة»[١٥].

ولا ننكر بطبيعة الحال أن استعارات أبي تمام الجريئة أثارت إشكالية نقدية في زمنها، إذ عدها بعض النقاد خروجاً عما اقتضته أحكام البلاغة. فقد كان الآمدي يرى أن الاستعارة لا تستعمل إلا فيما يليق بالمعاني ولا تكون المعاني بها متضادة متنافية. وللاستعارة عنده حدود إذا خرجت عنها صارت إلى الخطأ والفساد[١٦].

بيد أن بعض النقاد العرب لم يرتضوا هذه المعايير النقدية والبلاغية في تناول الشعر، فهذا الصولي كان من أشد المناصرين للحديث عامة ولأبي تمام خاصة. وكانت مناصرته لأبي تمام ترتكز على رصد حركة تقبل الناس لشعر هذا الشاعر، فكان يرى في أخبار أبي تمام مع ممدوحيه خاصة ومعاصريه عامة خير رد على من يرفض الإقرار بفضله وقوة شعره[١٧].

أما حازم القرطاجني (م – ٦٨٤هـ) فقد ألمح إلى شيء قريب من هذا حين تحدث عن

صحة المعاني وسلامتها من الاستحالة، فقال :

«لا يخلو الشيء المقصود مدحه أو ذمه من أن يوصف بما يكون فيه واجباً أو ممكناً أو ممتنعا أو مستحيلا. والوصف بالمستحيل أفحش / ما يمكن أن يقع فيه جاهل أو غالط في هذه الصناعة. والممتنع قد يقع في الكلام إلا أن ذلك لا يستساغ إلا على جهة من المجاز»(١٨).

وفي تفريقه بين الممتنع والمستحيل يقول حازم :

«والفرق بين الممتنع والمستحيل هو أن المستحيل لا يمكن وجوده ولا تصوره في الوهم مثل كون الشيء أسود أبيض وطالعاً نازلا في حال واحدة»(١٩).

وخلاصة القول في رأي حازم حول الاستحالة أنه يجيزها في مواطن المجاز(٢٠). وإذا قصد منها الغلو والمبالغة(٢١).

ويرى الدارسان أن التطور لهذا المصطلح تلقى دفعة كبيرة من الرمزيين(٢٢) الذين لم يعودوا يؤمنون بأن وظيفة اللغة تعبيرية وحسب، بل يرون أن وظيفتها إيحائية. وأن اللغة بدلالاتها الوضعية المحددة قاصرة عن نقل حقائق الأشياء كما تتمثلها النفس الشاعرة(٢٣). وأما المدرسة السريالية، التي لا يكاد ينجو من تأثيرها شاعر معاصر، فتتعمد أن تصدم القارىء بالربط بين شيئين متنافرين تاركة له البحث عن العلاقة بينهما(٢٤). ومن هنا باتت القصيدة الحديثة تختار وسائل تعبيرية لا تسهل رؤيتها على أنها صورة لغوية أو استعارات، لأنها تفتقر إلى أدوات التشبيه ويعوزها التطابق مع العالم المجرب، حتى لقد أطلق هارلد فاينرش على هذا النوع اسم الاستعارة الجريئة»(٢٥).

ويمكن للبحث أن يربط بين الاستعارة التنافرية وما يسمى في النقد الحديث بـ «الانحراف الأسلوبي» Deviation، بما هو انزياح عن معيار هو قانون اللغة، ولكنه ليس انزياحاً فوضوياً، وإنما هو محكوم بقانون يجعله مختلفاً عن غير المعقول(٢٦). وتقوم الاستعارة التنافرية في جزء كبير منها على المفارقة Irony، إذ تقوم الثانية على التناقض الظاهري على سبيل المجاز، ولكن بالفحص والتأمل يتضح أن لهذه الاستعارة قيمة أسلوبية. بل لعلها أصبحت خصيصة أسلوبية في كل أدب جيد، وقد تميز بعض

الشعراء الميتافيزيقيين في انجلترا في القرن السابع عشر بكثرة اللجوء إلى التناقض الظاهري في مجازاتهم الطريفة وحسن تعليلهم. وأكدت مدرسة النقد الجديد في أمريكيا على أهمية ذلك التناقض الظاهري باعتباره أساس اللغة الشاعرة(٢٧).

ويرى هانكوم الذي شغل بنظرية الاستعارة أن من السمات المميزة للاستعارة في حقل الأدب تباعد المجالات بين المستعار والمستعار له، إذ يفرض المتكلم، في استعارة ما، تصوراته الخاصة على المتلقي. وإن حيز فعله هذا أوسع مما تعترف به نظرية اللزوم (Imanent) أو التواضع (Conventionalist)(٢٨).

لم يكن الشعر العربي الحديث بعيداً عن التيارات الأدبية الحديثة وبخاصة في مجال لغة القصيدة والصورة الشعرية. وقد امتلك الشاعر العربي المعاصر جرأة في تشكيل المادة اللغوية حتى وإن بدت هذه الجرأة خرقا للغة في بعض الأحيان. إن الخروج على الأنماط اللغوية الجاهزة وصياغة أو خلق استعارات تجمع بين المتناقضات لم يعد ينظر إليه نظرة سلبية. وخاصة إذا كانت طبيعة التجربة الشعرية وحالة المبدع النفسية تستدعيان ذلك.

وتعد الاستعارة من أكثر وسائل الشعر الحديث قدرة على تغيير الواقع وإضفاء ثوب الشرعية والشاعرية عليه. وإذا كانت الاستعارة في أصلها تقوم على أساس المشابهة بين الشيء والصورة، أو تحقيق الترابط بين الأشياء، فإنها اليوم قد أصبحت قوة للإبداع ومن أهم ملكات الخيال الخالق، فقد تقلل من التشابه بين الأشياء، أو تقضي عليه تماماً. وقد تجمع بين أشياء لا ترابط بينها في الواقع. وثمة في الشعر الحديث ألوان من الاستعارة التي لا تقوم على أي تقارب في الواقع. بل إننا نجد استعارات تقرب المتنافرات، وتجبر أبعد الأشياء عن بعضها على التقارب والترابط في سياق فني جديد يثير المتعة والدهشة والجمال(٢٩).

وإن قراءة لنماذج من الشعر العربي الحديث تؤكد على أن الشعراء لم يقفوا في استعاراتهم عند حدود الجمع بين الأشياء المتباعدة عن طريق تراسل الحواس وحسب، وإنما تجاوزوا الأمر إلى مزج المتناقضات في كيان واحد يعانق في إطاره الشيء نقيضه. ويمتزج به مستمداً منه بعض خصائصه ومضيفاً إليه بعض سماته تعبيراً عن الحالات

النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة، التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل(٣٠).

ويبدو أن دراسة الاستعارة التنافرية في سياقها أمر قادر على إبراز دورها في النص، وإظهار تجلياتها في ارتباطها العميق بتجربة الشاعر. أما إذا أخذ هذا النوع من الاستعارة منفصلا عن سياقه، فإنه يصبح عصياً على التفسير.

ففي قولنا مثلا : «الليل الأبيض» مثال يعكس التنافر للوهلة الأولى : إذ الليل أسود ومظلم وحالك ومعتم، وهذا هو المعجم المألوف لكلمة الليل. بيد أن وصف الليل بأنه أبيض يعد مظهراً من مظاهر انتهاك المعجم اللغوي المألوف. وهذا يسبب تعارضاً كبيراً مع المعرفة السابقة أو المعرفة الأولية Apriori، ليشير إلى معنى ما في النفس. مثلما يشير الأبيض إلى معنى آخر مناقض تماماً. فإذا اجتمع الاثنان معاً في بنية لغوية وفنية واحدة، فإن ذلك يثير إيحاء نفسياً يعجز الليل وحده كما يعجز الأبيض وحده عن إثارته. ومن هنا نرى أن قيمة الاستعارة هي قيمة أسلوبية لا يمكن تحققها بالكلمة المفردة أو الوحدات اللغوية البسيطة. وإنما تتجسد من خلال الصورة القادرة على خلق الإيحاءات المتعددة، والتغلغل في النفس البشرية متجاوزة التقرير والمباشرة والوصف السطحي إلى الإبداع الحقيقي.

ولعلنا من خلال قراءة نماذج الاستعارة التنافرية في نماذج من الشعر العربي الحديث نستطيع قسمة هذه النماذج إلى قسمين:

١ - استعارة تنافرية اعتمدت اللون عنصراً في إبداعها، أسميناها الاستعارة التنافرية اللونيّة.

٢ - وأخرى لم تعتمد اللون عنصراً وإنما ظهر فيها التناقض بين الصفة والموصوف، أسميناها الاستعارة التنافرية الوصفية.

ولا يعنى هذا أن الاستعارة اللونية لا تقوم على الوصف، وإنما القصد أن ما يميز النوع الأول هو اللون، وإن تكن هي الأخرى تقوم على الوصف.

أولا : الاستعارة التنافرية اللونية

يشكل اللـون طابعـاً جمالياً في القصيـدة الحديثة حيث إنّـه أصبح جزءاً لا يتجـزأ من الصورة الشعـرية سـواء أكانـت تشبيها أم استعـارة مكنية أم تصريحيـة. فقد تجاوزت القصيدة الحديثـة استخدام اللون على مستـوى الوصف أو على مستـوى التشبيه أو على مستوى العـلاقات الرمزيـة من خلال توظيف الشعـراء لتراسل الحواس وتبادل مجالات الإدراك كما تجلى هذا في المدرسة الرمزية(٣١)، التي حاولت أن توظف الألوان توظيفاً جديداً بحيث يدخل اللـون طرفا ضديـا للشيء نفسه. مثال ذلك قول مـالارميه : «الليل الأبيض»، وهـذا يعني انعدام التنـاسب بين الليل واللـون الأبيض. «ويأتي تـوظيف اللون على هـذه الشاكلـة مظهراً من مظاهـر الاحتجاج على النمطية السـائدة في توظيف اللون واخضـاعه للثابت تصريحا أو تلمحياً أو ترميزا، بل هو مفتوح لترويض دوال اللون وتأويلها»(٣٢).

لقد استطاع الشعراء أن يغيروا في العلاقـة بين الدال والمدلول وذلك بتوسيعهم للدوائر الاستبدالية التي تتخطى المعجم المألوف الى معجم جديد يسعى الى العبث بعلاقة التناسب القائمة بين طرفي الاستعارة. وقد أدى هـذا اللون من الاستعارة الى الغموض الدلالي القائم بين المستعار والمستعـار له، وقـد استخدم الشعراء هـذا اللون من الاستعـارة ووظفوه في قصائدهم بشكل فاعل، يقول أدونيس :

رجع دفتر الشمس السوداء وعادت أيامه
رجـــع الحبـــر الأبـيـــض كالدمـــع
وانفتــــح الـــبـــاب الآخــــر
الـــبريء جنـــازة كـــل يـــوم
والــــــبراءة الكفـــــــن(٣٣)

يحمل هذا المقطع عنوان «قداس» وينتمي إلى كتـاب «التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار»، الذي يكشف عن التحـولات في الأشياء التي للإنسان عـلاقة بها، والأمر المهم في هذا المقطع هو التركيبة الوجدانية التي تفـاجيء القاريء وتجعله مشدوداً إلى عالم الداخل، الذي يضع العالم الخارجي في نسق جديد. ويصبح عالم الـواقع غير عالم الوجدان. يرصد

أدونيس التحـولات التي تتعلق بـالذات وتتمحـور حـولها. وعلى الـرغم من كينـونة هـذه التحولات فإن الشاعر لا يمل من رسم صـور تتجاوز عالم الواقع، وتستشرف البحث عن المعرفة الحقيقية، متخذا من مقولات النفري مفاتيح للدخول في التجربة الشعرية.

يبدو أن هـذا المقطع يقيم عـلاقات غير منطقيـة بين الأشياء من خـلال عنصر التحول الذي يظهر مثل هذه العلاقات، إذ ثمـة تنافر كبير بين الشمس واللون الأسود، وبين الحبر واللون الأبيض. لكن الفعل «رجع» يبرز أو يحمل إشارة التحول التي تنم عن التغيير الذي طرأ على هذه الأشياء. إن العلاقات التي بين الشمس والسواد وبين الحبر والبياض علاقات باطلة ومضللة كما يبدو للوهلة الأولى، لكن الشمس السوداء هي تعبير عن السواد والظلام والعتمة وانعـدام الحقيقة أو العجز عن الوصـول إليها. وبذلك يصبح الإنسان عـاجزاً عن إدراك الأشيـاء إدراكاً حقيقيـا : ولـذلك ليس غـريبا أن يصبح الحبر أبيـض كالـدمع؛ لأن الإنسان يصبح عـاجزاً عن رصد الأشيـاء أو كتابتها؛ كما أن الحبر يـرتبط بالحزن «رجع الحبر الأبيض كالدمع».

إن هذا النمـوذج الشعري يبرز دور التنافـر الاستعاري في الكشف عن رؤية الشـاعر، التي تسعى إلى خلخلة العـلاقات المألوفة بين الأشيـاء، وإدخالها ضمن تركيب جـديد غير مألوف. وهـذا يعني أن الدال والمدلـول يدخـلان في علاقـات جديـدة غير واضحة. وإنما يشوبها الغمـوض والالتباس. فـالإشارة والمشـار إليه يتنافـران وليس بينهما روابط كما يقول عـالم الواقع. أما في عالم الـوجدان فإن الاثنين يدخلان في عـلاقة تعانقية تـلاحمية. فالشاعر هنا شكل دالا غير عادي للمدلـول. فالشمس والسواد يلتصقان هنا ويدخلان في تـركيبة جـديدة. وكـأن السواد يصبح دالا على الشمس، والبيـاض يصبح دالا على الحبر لانبثاقهما عـن رؤية الشاعـر التي تعيد تـرتيب الأشياء حسـب رؤيتها الداخليـة، وليس حسب الواقع والحقيقة.

ويقول محمد إبراهيم أبو سنه في قصيدة بعنوان : أجلس كي أنتظرك :

أجلـس في منتصـف اللـيل
كـي أنتظـرك

ينهـــــرني الحـــــــــارس
يهـوي فوقي ســـوط الإشفـاق
أعـــدو خلف الأنهـار المنتحبـه
أدخل وحدي نصف القمر المظلم
تبلغنـــي في منفـــاي رسالـــة
يبعثهـــا الصيـــف القـــــادم
يتساقـط منهـا ثلـج أسـود(٢٤)

يسعى الشاعر إلى تقديم دوال لونية بتوظيف جديد غير معهود ومألوف من قبل. وهذه الدوال اللـونية تكشف عن قتامـة الرؤيـة. فالثلج لا يمكن أن يكون أسـود ولم يكن هكذا. ولكن هل يمكن أن يعد هذا الأمر خطأ أو تضليلا أراده الشاعر؟ إن الذي يقرأ هذه القصيدة تستـوقفه عبـارة «يتسـاقط ثلج أسود» أكثـر من غيرهـا وتلح عليه وتـدخلـه في متاهـة التساؤلات والألغاز. إذ ليس هناك من رابط بين الثلج واللون الأسود. فالصفات التي يمكن أن يمنحهـا المعجم المألوف للثلج ربما تكـون : البيـاض. والنقاء والبرودة والصفـاء وغير ذلك، لكن الشـاعر وسع في العلاقـات الاستبداليـة وأعطى الثلج صفة جـديدة. ودون أن يراعي التناسب بين المستعار والمستعار له. ولذلك فهو يعزز ويكرس التنافر القائم بينهما.

ليس هناك من شك في أن فجـوة كبيرة قائمة بين الثلج والسواد وهـذه تسبب الغموض واللبس. وهـذا اللبس يكون دلاليـا Semantique «وهذا النـوع من الالتبـاس غالبـاً ما يكون التبـاسـاً إرجاعياً. والكتـاب والشعراء هم أكثر من يستخدم هـذا النوع وذلك لخلق تأثيرات معينة أو للإخفاء والتضليل»(٣٥).

لكن هل يتغيا الشاعر التضليل والإخفـاء هنا أو أنه يسعى إلى خلق تأثيرات معينة؟ إن الأرجح هـو أن يخلق تأثيرات معينة لـدى المتلقي. وهذه التأثيرات نـاتجة عن المباغتـه في تقديم أشيـاء غريبة تصـدم ما اعتاد المتلقي على معـرفته، وذلك لأن مقولـة الثلج الأسود خـروج على الاستخدام المألـوف للغة. ولـذا لا بد من العـودة إلى النص الذي تضمن هـذا التعبير، وربطه بسياقـه ونسقه الذي تضمنه. فالنص يتحدث عن الانتظـار والملل والكآبة

والضياع، إذ يفتتح الشاعر قصيدته قائلا :

فـــي منتصــف الليـــــل
أجلــــس كــــي أنتظــرك
يتأملنـــي تمثـــال الساحة
يسخـر منـي ويحاور ظلـه
أتأمله وأحاول أن أفعل مثله
يأكـل ظلـــي ضــوء أحمـر
تلقـيه سـيارة مخمـــور(٣٦)

يعاني الشاعر من الوحـدة في منتصف الليل وليس له من أنيس سوى التمثال القائم في الساحة، وهذا التمثال يسخر من الشاعر فهو يترقب محبوبته ولكن انتظاره يصبح وهماً. ويظل الشاعر يعيش في دائرة الضياع والوحدة مع ما يتعرض له من قمع وقهر. فالحارس ينهـره لكنه يظل مصراً على الانتظـار، إنــه انتظار القلـق والألم. فالشــاعـر يرسم رؤيتـه السوداويـة من خلال إقـامة علاقـات جديـدة بين الأشياء، فـالقمر يصبح مظلماً والثلج يصبح أسود، لأنــه لا أمل في اللقاء. ولعل هذا المقطع الشعـري يذكرنا بمسرحيـة صمويل بكيت «في انتظار جودو».

إن سوداوية الرؤية هي التي جعلت الشاعـر يعبث بالعلاقات بين الأشياء، ويقيم بنى جديدة، فالقمر مظلم وظلمة القمر هي إسقاط ما في الداخل على الخارج، وإن الرسالة التي تبلغ الشاعـر يتساقط منهـا ثلج أسود، وهذا انعكـاس لما يعتمل داخل الشاعـر من حزن وألم. فالجانب العاطفي يقود إلى العبث بالعلاقات لكنه عبث مقصود لا يهدف إلى التضليل أو التعميـة. وإنما إلى خلق تأثيرات معينه يهدف الشـاعـر إلى نقلها عبر عـلاقـات لغويـة جديدة. وذلك يعني خروج الشاعر على الاستخـدام المألوف للغة، لكن من المؤكد أنه «مهما تميـزت القصيـدة بخروجهـا على الاستخـدام الشـائع للغة فإن تعبيراتها الشـاذة تشـد القارىء وتبدو له معللة لا اعتباطية. ويظهر القول الشعري منطوياً على حقيقته الإلزامية. وتتقلص اعتبـاطيـة المواصفـات اللغـويــة كلما ازداد النص شـذوذاً ولا نحـويـة وليس العكس»(٣٧).

إن الثلج الأسود يمثل شـذوذاً في الاستخدام المألوف للغة، لكنـه شذوذ يكشف عن أن الشاعر اختار مـا يلائم تجربته ورؤيته السوداوية القاتمة. ولـذلك فقد زاوج الشاعر بين متنـافرين وهـذه المزاوجـة تعمق الإحسـاس بالمعنى، وتجعـل الاستخدام الجديـد مثيرا للتشاؤم والكـآبة. ولقـد نجح الشاعـر في التعبير عن مثل هذه المشـاعر من خـلال ابتداع تراكيب لغوية جديدة، إذ أن الشاعر تجاوز المزاوجـات المألوفة لكل كلمة واعتمد على خياله في رؤية علاقات حتمية جديدة بين الألفاظ التي لا ترتبط في الاستعمال العادي أبدا.

ويظهر تعامل الشاعر مع مواد اللغة على أنه فتح جـديد في ابتكار علاقات جديدة قادرة على تجاوز المألوف والعـادي والدخول في الغـريب والمدهش. فمثل هذا التنافـر القائم بين الثلج والأسود، إنما هو ضرب من ضروب الايحاءات السوريالية. وجـدير بالذكر أن أقوى الصور عند السوريالية «هي تلك الصـور التحكمية المتناقضة المتواردة على معان يصعب التعبير عنها وتربط بين الأشياء البعيدة ربطا يحدث هزة في الحس والعقل معاً(٣٨).

واللغة التي تمتلك مثل هذه التجاوزات هي لغة غريبة لأن نشازاً ينشأ بين الثلج واللون الأسـود. ولكن هذا النشـاز لا يحمل صفـة الخطأ أو التضليل، وإنما هو داخل في طبيعـة التراكيب اللغوية التي يبتدعها خيال الشـاعر الذي أصبح غير معني بما هو مألوف. وإنما باستحضار المدهش والمعبر والموحي والغريـب، وقديما قال أرسطو «ينبغي أن نضفي على لغتنا طابع الغرابة لأن الناس تعجب بما هو بعيد، وما يثير الإعجاب يمتع ويسر»(٣٩).

وقد ظل الشعراء يبتدعون علاقات لونية جديدة في إطار الحديث عن تجاربهم النفسية التي حاولـوا من خلالها أن يكوّنوا مـادة لغوية مبتكـرة. يقول البياتي في قصيدتـه «أولد وأحترق بحبي» :

أرمي قنبلة تحت قطار الليل المشحون بأوراق خريف
في ذاكرتي، أزحف بـين الموتـى، أتلـمس دربي فـي
أوحال حقول لم تحرث. أستنجد بالحـرس الليلـي
لأوقف في ذاكرتي، هذا الحب المفترس الأعمى، هـذا
النور الأسود، محموما أبكي تحت المطر المتساقـط

أطلــق في الفجــر علـــى نفســي النـــار.(٤٠)

يقدم هذا المقطع من هذه القصيدة استخداماً جديداً للون وهو «النور الأسود»، ليكون هذا التركيب الجديد علامة بارزة أكثر جـذباً من غيرها من التركيبـات الأخرى. وفي إطار النظرة الكليـة للنص يمكن أن يكون لمثل هذا الاستخـدام ما يبرره. فليست الأشياء قـائمة على التناقض والتـلاعب بالألفاظ، وإنما الأمـر داخل في صميم العملية الشعريـة وتجربة الشـاعر. فالقصيدة في مجملها قائمة على الكشف عن العلاقة بين الشـاعر ولارا وهـي علاقة حب قوية. ولذلك تظل صورة لارا ماثلة أمـام عينيه. لكن الشـاعر الذي يسعى إلى امتلاكها يعود ليراها لكنه يفاجأ بأنها انتحرت. يقول :

في لوحـــات اللوفـــر «اللوفـــــــر» والأيقـــونـــات
في أحـــــــزان عيــــــــــون الملكــــــات
فــــي سحـــــــــر المعبــــــــــودات
كانـت لارا تثـوى تحـت قنـاع المـوت الذهبـي وتحـت
شعــــــاع النــور الغــــارق فــــي اللوحـــــات
تدعونــــــي فأقــرب وجهـي منهــا، محمومــا أبكـي
لكن يداً تمتد، فتمسح كل اللوحات وتخفي كل الأيقونات
تاركة فوق قناع الموت الذهبي بصيصاً من نور نهار مات
لارا ! رحلت
لارا ! انتحرت
قـال البـواب وقالت جارتهـا، وانخرطـت ببكـاء حار
قالـت أخـرى : «لايدري أحـــد، حتى الشيطان»(٤١)

وإذا كانت القصيدة تقـدم تجربة وجدانية بين الشـاعر ولارا الفتـاة الفرنسية(٤٢) التي تظل صورتها تلازمــه، وتظل تستيقظ في ذاكرته دون كلل أو ملل، فإنه يفاجأ بـانتحارها فتتحول الأشياء لتأخـذ أبعاداً جديدة وذلك لعمق المعـاناة، ولشدة الصدمـة التي يعانيها الشـاعر، ويحتل النور الأسود ذروته الحادة ليكشف عن القتامة والسوداوية التي تعشش في أعماق الشـاعر. فالشعـور الطاغي أو المسيطـر استطاع هنا أن يغير من ماهيات الأشيـاء :

فالنور الساطع الوهاج، الذي يعني التفتح والبهجة يلازم في هذه القصيدة شيئا لا يلازمه وهو «الأسود».

إن السياقات المحيطة بالتركيب الذي جاء به الشاعر «النور الأسود» يمكن أن تضيء جانباً من إصرار الشاعر على منح النور اللون الأسود. وإن نظرة متأمله في قوله : «هذا الحب المفترس الأعمى» توحي لنا بأن ثمة تقابلاً أو تعادلاً بين الحب والنور من جهة، وكذلك بين المفترس الأعمى والأسود. فكأن الحب = النور. والمفترس الأعمى = الأسود، إن هذه السياقات تستطيع أن تبرز سر استخدام الشاعر للون الأسود، إنها رؤية القتامة والسوداوية والانطفاء. وكل هذا ناتج عن غياب لارا التي لم يستطع أن ينعم الشاعر بحبها الذي داهمه بشكل كبير إلى درجة أنه افترسه. ومن هنا نفهم لماذا تحول النور المتمثل في لارا إلى قتامة وسواد بعد انتحارها وغيابها.

ولعل استعارة السواد للنور ليس أمراً طبيعياً في إطار الاستخدام العادي للغة، لكن الهاجس الداخلي للشاعر أوحى له بأن النور أسود. وهذه هي رؤية الداخل وانعكاسها على الأشياء الخارجية. وهذا الأمر قاد الشاعر إلى أن يختار صفة جديدة للنور لم يكن امتلكها من قبل. ولذلك يبدو أن اتخاذ النور لصفة لم تلازمه من قبل يصبح أمراً مسوغاً وذلك ضمن إطار الوضع النفسي للشاعر. «فليس مطلب الفن أن يصور «كيف» الأشياء وإنما المطلوب تشكيل الخارج حسبما تنسقه رؤاه الداخلية ويزودنا بصورة حدسية تعيننا على رؤية صورة غير منسوخة من الواقع. وإنما تصبح كأنها ترينا الأشياء لأول مرة. ويكون هذا كشفاً لميلاد جديد تتخلق فيه صورة غير مكررة لإيقاع اللون»(٤٣).

وإذا صح قول ريفاتير : «إن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً، بحيث كلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتلقي أعمق»(٤٤)، فإن الاستعارة التنافرية، بما تحمله من تجاوز وكسر للمألوف، تحفز ذهن المتلقي إلى التفكير والتأمل، وبالتالي يكون وقعها على الوجدان لذيذاً.

ولمّا كانت الاستعارة التنافرية اللونية داخلة في إطار الصورة المرئية Visualle Metapher فإنها تحدث أثرها على المتلقى بصورة عنيفة جداً، لأنها تجعله مصاباً بالخداع

البصري "Optische Tauschung"(٤٥)، وذلك لأن الشاعر يدخل المتلقي في هزة تسببها العلاقات غير المنطقية بين الأشياء التي يراها بكل وضوح. فالمتلقي يدرك أن الحبر ليس أبيض، والثلج ليس أسود، ولكن الأمر لا يتعلق بالخداع البصري؛ لأن الرؤية التي ينطلق منها المبدع هي التي تقوده إلى خلق مسافة شاسعة بين الدال والمدلول، وهذه المسافة قادرة على أن تعكس الحالة النفسية أو الموقف الشعوري الذي يعيشه المبدع.

وتتجلى ظاهرة الاستعارة التنافرية في أنها تقوم على الانحراف والتجاوز والاختراق. ولكن هذه الأشياء ذات وظيفة جوهرية، فالألوان واستخدامها الجديد جعل الدوال غير عادية «وذلك من خلال إدراكنا أن الاستخدام للألوان إنما هو بدائل حسيّة عن عناصر حسية أيضاً كما ندرك أن الألوان هنا لا تحيل إلى الألوان ذا تها؛ إذ تحيل إليها في اللحظة الأولى فحسب، أما في اللحظة الثانية فإن اللون نفسه يتحول إلى دلالة ثانية ذات طبيعة وجدانية»(٤٦).

ثانياً: الاستعارة التنافرية الوصفية:

إذا كانت الاستعارات اللونية تتعامل مع مدركات حسية واضحة، فإن المدركات الحسية غير اللونية والأشياء المعنوية قد دخلت أيضاً إلى عالم الاستعارة التنافرية. وقوام هذه الاستعارة هو التنافر القائم بين الصفة والموصوف: إذ يمتلك الشاعر جرأة في المزج بين المتنافرات بصورة مدهشة تدعو إلى التساؤل والتأمل. وتفتح آفاقا غنية من التفسيرات التي تأخذ القارىء إلى عوالم جديدة لم يسبق له أن وقف أمام سحرها المدهش. ومن الأمثلة على ذلك قول فاروق شوشه في قصيدة له بعنوان «بكائية»:

الريح عند بابنا
هناك تعوي ما تزال
في صمتها اللجوج في ارتطامها العنيف
بقية من السؤال(٤٧)

إن وصف الشاعر للصمت بأنه لجوج يدل على قدرة الشاعر على توسيع إمكانيات اللغة. فالصمت يمكن أن يوصف بأنه هادىء ومعبر ومطبق وغير ذلك من هذه الأوصاف

التي تــلازمــه. لكن أن يــوصــف الصمت بأنــه «لجوج» ففيه خــروج على المعجم المألــوف والتركيب المعتاد. إن مــا يفعله الشاعــر هنا أنه يمنــح الصمت صفة ليست له. ولــو التزم الشاعر بــالمعجم المألوف لما استطاع أن يصف الصمت بأنــه «لجوج»، ولعمد إلى أن يختار صفــة من الصفات التي تــلازمه وتنــاسبه. ولكن انعــدام التناسب وحضــور التنافــر أو التضاد هو الذي يعطي القارىء إشــارات إلى أن هناك شيئاً خفياً في النص يجب أن يبحث عنه.

لقــد نجح الشاعــر في خلق مزاوجــات مجازيــة سارت فيهــا الصفة في اتجاه معــاكس للموصوف، ولكن مــا الذي دفع الشاعر إلى أن يجعل الصفة متنــافرة مع الموصوف ضمن الإطار المجــازي؟ إن القراءة للنــص ترى أن الصمت هــو الكلمة المحــورية فيــه : إذ يقول الشاعر مفتتحاً قصيدته :

لأن الصمــــت يرهقنــــا ويفصلنــــا ويقصينــا
لأنــــا لــم يعــــد وعـــــد ولا هـــم بأيدينــا
لأن متاهــــــة النسيـــــان تجرفنـــــــــا
وتلفحنـــــــــــــــــــــــــــــا
وقـــــد مـــــات الصـــــدى فينـــــا
لأن العمـــر ما عشنــــــاه إلا خطـــو مرتعشين
ليــــــــــلا واجــــــــف الرؤيـــــــا
يعللنــــــــــــا ويشفيـــــــــنـــــا
حملت الأمس والذكــرى وصــوت المجهد الواني
وجئــــــت طريــــــــح أسفــــــــار
وأغـــــــــــوار تنادينــــــــــــــا(٤٨)

إن الشاعــر هذا متألم ومتأذ من الصمت بل ومــرهق منه، وهــو متشوف إلى سماع أي صوت يعيــد له الأمل. ولكنــه عبثاً يحاول حتى إنه لا يسمع الصــدى «وقد مــات الصدي فينا». فكــان حقاً عليــه أن يعطي الصمت وصفاً يليق بــه؛ لأن الصمت مزعج جــداً في هذه الحالة. وهو وإن يكن في ظاهره وصفــاً للصمت، ليس إلا وصفاً لحالته النفسية التي تعبت

من الصمت. فالصمت هو الذي يؤطر العلاقة بين الأنا والآخر، لكن وصف الصمت بأنه لجوج داخل في تحرك المشاعر الإنسانية واضطرابها، فالريح صامته لكن صمتها لجوج. وهذا يجسد طبيعة هذا الصمت الذي يتناسب مع اضطراب المشاعر واهتزاز العلاقة بين الأنا والآخر. ولذلك يصبح لهذا الاستخدام القائم على العلاقات الاستبدالية ما يبرره لأنه يندمج مع تجربة الشاعر.

ومن الأمثلة على ذلك قول علي الشرقاوي في قصيدته (أنا وهي) :

لـن أفاجـأ لـو قيـل لـي
إن هـذا الجنـون هـي
ففـي كـل ما كـان وسيكون
أنـا حجـر الزاويـة
وأنـت جحيـم لذيذ على القلب
والنـار كيـف تسمّـى
إذا لـم تكـن
حاميـة(٤٩)

إن عبارة «وأنـت جحيم لذيذ على القلب» هي العبارة الأكثر انحرافاً في هذا المقطع. فالاسم والصفة هنا يتنافران تنافراً شديداً وحاداً، فكيف للجحيم أن يتصف باللذة؟ يبدو أن الجو العام للقصيدة هو الذي دفع الشاعر إلى مثل هذا الخروج على المتلازمات القائمة بين الاسم ومتعلقاته. فالجحيم لا يمكن أن يكون لذيذاً وهذا ليس خروجاً على اللغة وحسب، وإنما هو خروج على الأحاسيس والمشاعر أيضا، واختراق للعرف والإدراك. لكن الشاعر يرى أن جحيم محبوبته جحيم لذيذ، وليس غريباً أن يستمرىء هذا الجحيم. فالشاعر يحب صاحبته إلى درجة الجنون، بل إنه لن يفاجأ لو قيل له : «إن هذا الجنون هي». بيد أنه مطمئن تماماً لأنه حجر الزاوية في هذا الجنون وأنها لن تعشق غيره، ومع ذلك فهو يشتاق إليها، ويتعذب لغيابها. ومن هنا فهي جحيم لذيذ بما تحدثه من لذه الانتظار والأمل والشوق، بل إن من طبائع المحبين المغرمين اللجوء إلى هذه الصيغ التعبيرية واجدين لها مبرراً من ا لواقع المعيش. فكما أن طبيعة النار تقتضي أن تكون

حاميـة، كذلك فإن طبيعة الحب الحقيقـي أن يكون جحيماً ولكنه لـذيذ. وكأن الحب، وفق الشاعر، لا يستحق اسمه إن لم يكن جحيماً، كما النار لا تستحق اسمها إن لم تكن حامية.

ومن هنا تصبح العلاقة بين الذات والآخر عـلاقة تمازج على الرغم من القسوة الناتجة عن هـذا الأمر. لكن الشـاعر الـذي يعـرف أن النار حـامية، وأن الجحيم حـارق، يتمسك بالآخر. ولأن الإطار الكلي للقصيدة يقوم على نشدان الآخر فإن الجحيم يصبح أمراً مقبولا لذيذاً حتى وإن كان مؤلماً، يقول الشاعر :

فاحـــرقيني فمــا يتعـــــــذب فيـه لماك
دمـــــا يتحـــــرق في البعـــــــــد
وهــو يحاصـــــــــر كـل دمـــاك
وابعثي عطرك المستهـام بزهرتي الذاوية
ولــــن أفاجــــــأ لو قيـــل لــــــي
إنهـا الجـمرة الثلجيــة ناضجـة ترسـم
العــــــرس
بالشهـــــــــوة الواريـــــــــــــة
فأنا الموقد المتوسـع في أن مستقبل الوجـد
في جذعهــــا الاندياحـــــي أنمـــــو
وأغــــــــوي الى صوتهـــــــــــا
مــــــــدنا آتيـــــــــــــــة
وأساقـي منـاخ التفجـر كاسـات قلبــي
وأقاسمـــــــه كســـــــرة الرعـــــد
أو قطـــــــــــرة الوعـــــــــد
نغـرس في المـــد موجـاً غريـب الكــلام
وصوت الحمام يطل من الزهرة النادية(٥٠)

ويظهـر من خـلال الإطار الكلي للنص قـدرة الشـاعـر على إيجاد نوع من العـلاقـات التلاحميـة بين الجحيم واللذيذ والجمـرة والثلج، واللاتماثل القـائم بينهما يصبح محركاً

ومنشطاً لذهن المتلقي، وذلك لأن هذا التوليف بين المتناقضات داخل في بنية القصيدة غير منفصل عنها، ولذلك جاء التعبير بمثل هذا الأسلوب، لأنه قادر على إحداث تأثيرات نفسية لدى القارىء. الذي يحاول إدراك كنه تجربة الشاعر.

أما الشاعر محمد إبراهيم أبو سنه فقد استطاع أن يوظف الاستعارة التنافرية توظيفاً فاعلا في إطار تعبيره عن تجربته الذاتية. ففي قصيدته التي بعنوان : «أنامل الجليد». تجاوبت اللغة مع المشاعر تجاوباً واضحاً. فبعد أن اشتكى الشاعر من الفرقة والشعور بمرارة الغربة، حاول أن يقدم صورة تتجاوب مع ما يدور في أعماق نفسه وهذه الصورة هي قوله :

وذات ليلة أتى الشتاء بالسياط
وجرَّد الأشجار من ثيابها
وأرسل الرياح
تنوح في الطريق
وفجأة تفرق الصحاب
لكل واحد طريق
الريح تلتوي ويسقط السحاب
وفوق كل مدفأة
تمددت أنامل الجليد
لكل واحد مكانه وعشه
لكل واحد نشيده
«وكفى القلب همه»(٥١)

ويقدم الشاعر رؤيته البائسة التي تعيش البرودة والغربة، فالأصحاب تفرقوا والطبيعة المتمثلة بالشتاء والريح والسحاب كلها إشارات إلى عالم البرودة، وأنامل الجليد إشارة إلى العواطف الخرساء وتبلد الحس وانعدام الحياة. وفي مثل هذا العالم يسعى الشاعر إلى أن يجد ذاته، فيقول :

ولـــم تجـد يـداي مدفـــأة
فـــي موســـــم الجفـــــاء
خـرجـــت للصحــــــــراء
الشمـــس بـــــــاردة
والنـــار بــــــــــاردة
لو يعلمـــون يـا مدينتــي
الــــدفء ليــــس مدفـــأة
الــدفء ليــس في الغطـــاء
الـــدفء في مـــودة اللقـــاء
الــــــدفء في قلوبنـــــا
لـو حطمـــت جليدهـــا
لـو تبدأ العواطـف الخرسـاء
حديثـــها
لو ترفع الستائر الثقيلة الســـوداء
عـــن النـدى وزرقـــة السمـــاء
كي يبدأ الربيع في حدائق الشتاء.(٥٢)

لقد عمد الشـــاعر إلى أن يعبر عن رؤيته باستخـدام أسلوب التنافر ومـزج المتناقضات بصـــورة واضحة. فإذا كـانت القصيدة تصـور الضيـاع والشتات في جـانب، فإنها تحلم بالتفتح واللقاء والربيع الذي يزيل الجليد مـن جانب آخر. فالقصيدة تبحث عن حياة فيها الدفء والمودة والتفتح والتوهج. وعندما تحدث الشـــاعر عن الجانب المظلم من رؤيته فإنه عمد إلى التنافر ووسع مجال العلاقات بصـــورة تتناسب مع موقفه النفسي والانفعالي. وفي مثل هذا الموقف النفسي المستمد من الخريف الحقيقي أو من خـريف العمر تكون الشمس باردة فعـلاً، وتكون النـار باردة أيضــاً. آية ذلك أن الموقف الشعـوري هو ا لـذي يتدخل للتغيير من مـاهيات الأشيـاء عن طريـق الجرأة التي يمتلكها الشـاعر. إنها جـرأة تسمي الأشياء بغير أسمائها، فـالشمس لا تكون باردة، لكنـه شعور الشاعر الـذي يفقد الدفء

الحقيقي، والنار لا يمكن أن تكون باردة إلا أن تكون نار إبراهيم التي وردت في القرآن الكريم ﴿وقلنا يا نارُ كوني برداً وسلاماً على إبراهيم﴾(٥٣). لكن الشاعر يغير من حقائق الأشياء، جراء نظرته السوداوية ويشكل الأشياء كي تتناسب مع مشاعره. فالشمس والنار بوصفهما مصدرين من مصادر الدفء يتخذان صفة البرودة لغياب المودة واللقاء والربيع.

إن طبيعة التنافر القائمة بين الشمس والنار من جانب، والنار والبرودة من جانب آخر، تشكل انتهاكاً في تجاوزها للعلاقات المألوفة بين الأشياء، ولكن خيال الشاعر لا يأبه بالقوالب اللغوية الجاهزة، «لأن الكتابة تحيد باللغة عن طبيعتها الجامدة داخل نظامها العقلي لتجعلها لغة صور ورموز واستعارة ومجاز حيث تذوب هيكلية اللغة ذوباناً كلياً، وحيث تتجلى الظواهر اللاعقلانية، تتكثف المشاعر السيكولوجية»(٥٤).

وقد استخدم فاروق شوشة «لذاذة الألم» في قصيدة له بعنوان «حبنا» :

في الزمن الذي انحنى، على صدورنا انحنى، شارة عار
نحمله كالخنجر المسموم، في ضلوعنا، ونتكيء
يغوص فينا حده المسنون، غاص حده المسنون، آه يالذاذة الالم!
وكاذب هو البكاء والشكاية المهترئة
وباطل هذا التظاهر المغيث بالندم
فليس في عيوننا سوى انطفاءة العيون في انكسار
وأنت قابع هناك، هامد الجناح، راعف المنظار
يا حبنا الحبيس في خزائن التذكار
تجيئنا من بعد غيبة الربيع والأمْطار
محملا بزادك الوفير من بيادر الأسفار
حكاية تؤنسنا
نشعل في شتائنا رغائب انتظار
لعلنا
نصنع منك عالماً يعيشه الصغار

ويشـــــرق النهـــــــــــــــــــــــــــار![٥٥]

في إطار تجربة الشاعـر مع الحب يحاول أن يقدم معاناته بصورة مـؤثرة، فعلى الرغم من الجراحات العميقة التي سببها الحب، إلا أن الألم يكون لذيذاً. ولذلك يصبح البكاء كذباً والتظاهر بـالندم مقيتاً أمام الحلم بصفـاء العلاقة. فالألم لا يصبح شيئـاً موحشا، و إنما يصبح أمراً تستطيبـه النفس. وحتى يبرز الشاعر معانـاته ومكابدتـه أقام رابطاً بين الألم واللـذة، على الـرغم من عدم وجـود أي رابط يجمع بينهما في الـوجـود، أو في الإدراك. لكن الشاعر يفجأ المتلقي ويجمع بينهما في اللغة.

إن التنافر قائم بين الألم واللذة، وكل منهما ينتهي إلى عالم مغاير لعالم الآخر. لكن هذه المفردات تحولت في إطار بنـائها إلى إشارات انفعالية تـرتبط ارتباطاً عميقاً بـالتجربة التي عاشهـا الشاعر، أو بالـرؤية التي ينطلق منها. وإن هـذه الرؤية هي التي جعلت الشـاعر يجمع بين المتنافـرات، ويشكل من جمعها مـركباً جديـداً، وذلك لأن عالم الـواقع يقول إن هناك فجوة بين الألم واللذة، لكن عالم الـوجدان يجسر هذه الفجوة ويلغيها : لأنها تصبح جزءاً أساسياً من تجربة الشاعر.

ويقول أدونيس في «أغاني مهيار الدمشقي» :

ليـس نجمـا ليـس إيحـاء نبـيّ
ليـس وجهـا خاشعـا للقمـر -
هـو ذا يأتـي كرمـح وثنـيّ
غازيـا أرض الحـروف
نازفـاً يرفـع للشمـس نزيفـه،
هـو ذا يلبـس عُري الحجـر
ويصـلي للكـهـوف
هو ذا يحتضن الأرض الخفيفة[٥٦]

فإذا نظرنا في قول الشاعر : «يلبس عرى الحجر»، أحسسنا لأول وهلة بذلك التنافر في الاستعـارة؛ إذ المعجم يخبرنـا أن العـري ضـد اللبس. فكيف يمكن لمهيـار هـذا أن يلبس

العري؟ بل كيف له أن يلبس عري الحجر؟

بيد أننا لو أمعنا النظر في القصيدة كلها وفي السياق العام للنص الذي وردت فيه الاستعارة، لوجدنا أنها، ووفق ما يسمى في النقد الحديث بـ «التعالق الاستعاري»(٥٧)، ليست إلا جزءاً من رسالة يريد الشاعر أن يوصلها للمتلقي. وهذا يفرض علينا أن نستشهد بما قاله قبل هذا المقطع الشعري وبعده.

يقول أدونيس قبل ذلك :

إنه الريح لا ترجع القهقرى والماء لا يعود إلى منبعه
يخلق نوعه بدءاً من نفسه – لا أسلاف له وفي خطوته
جذوره
يمشي في الهاوية وله قامة الريح(٥٨)

ويقول بعد ذلك عن مهيار :

يعلن بعث الجذور
بعث أعراسنا والمرافىء والمنشدين –
يعلن بعث البحار(٥٩)

....

وجه مهيار نار
تحرق أرض التخوم الأليفة

....

هو ذا يرفض الإمامه(٦٠)

فكل هذه الاستعارات «يعلن بعث الجذور، بعث أعراسنا، بعث البحار، يرفض الإمامة، وله قامة الريح، يحرق أرض التخوم الأليفة»، تنتمي إلى حقل معجمي واحد وبينها علاقة توحي بدلالات التمرد والرفض. حتى إن الرفض عنده ينسحب على كل ما تعارفت عليه الجماعة، فنراه يرفض حتى اللباس الذي يستر العري، والذي طورته الحضارة الإنسانية وتقاليد الشعوب. فمهيار يرفض كل التقاليد التي أصّلتها الجماعة، وبالتالي يخرج على

نسق القيم التي تـؤمن بها. ولعل في ذلك نزعـة إلى البدائيـة من جهة، أو رغبـة في حضـارة أخرى أو ثقافة أخرى لم تتأسس بعد يحلم بها الشاعر(٦١).

ويقول محمود درويش في رثاء بعض أصدقائه ورفاق دربه الذين استشهدوا قبله من قصيدة بعنوان. « سنة أخرى. . . فقط»:

وليكـــن هـــــذا النشــــيد
خاتم الدمع عليكم كلكم يا أصدقائي الخونه(٦٢)

فـالقـارىء يصـدم بهذا الوصـف لمناضلين بـالفعل والكلمـة بأنهم خـونـة، إذا أخـذ الاستعارة مجردة من سياقهـا الكلي. ولكننا لكي نفهم دلالتها العامـة يجب أن نربطها مع بقية عناصر القصيدة حتى يمكن التعرف إلى الـروابط بين الصور المختلفة. ووصف أثرها التراكمي، ونغمة القصيدة، وشخصية المتكلم، وقضية القصيدة وتوجهها(٦٣).

إن محمود درويش الذي رأى أصدقاءه ورفاقه في النضال يموتون الواحد تلو الآخر لم يمل رثاء أصدقائه. وأصـدقاؤه ليسوا خونة بالمعنى الحرفي للكلمـة، ولكنه حزين لغيابهم قبل أن يتحقق الحلم الفلسطيني الذي حلموا بتحقيقه. والذي تعاهدوا على تحقيقه. ولكنهم خذلـوه حين ذهبوا وتركـوا أسئلة صديقهم الشـاعر معلقة قبل أن يعطـوا «للفكرة جسم السوسنة»، وقبل أن ينهوا «حديثا قد بدا ورحيلا قد بدا. وقبل أن يحتسوا «القهوة بالسكر لا بالدم»(٦٤).

إن قصيدة درويش، هنـا، تنمو من خلال التضـاد الذي يقوم بدوره على المفـارقة بين مستقبل حر منشود وواقع مر معيش، بين رغبة درويش ورفـاقه في التحرر والعودة، وما يحدث فعلا. وهنا تأتي أسئلـة درويش المفجعة الموجعة الحزينة مخاطباً هـؤلاء الأصدقاء الراحلين:

مـــا الـــذي أفعلـــه مــــن بعدكـم؟
ما الذي أفعله بعـد الجنازات الأخيرة؟
ولماذا أعشق الأرض التي تسرقكم مني
وتخفيكــــم عـــــن البحـــــر؟

لماذا أعشق البحر الـذي غَطّى المصلين
وأعلـــــــــى المئذنـــــــــــــة؟

إنه لشعور بالقهـر والغربة والوحدة والضياع لغياب أصـدقاء النضـال قبل أن يتحق جزء من أحلامهم. وذلك الشعور هو الذي خلق هذه الاستعارة التي تحمل الحس بالمفارقة. إن الشـاعر يطلب منهم أن يبقـوا سنـة واحدة فقط، ولكنهم يأبـون هـذا الطلب ويموتـون. فكأنهم بذلك يخونـون ما تعاهـدوا عليه، ولكنهم لا يستجيبون. حتى إنـه يستجديهم أن يبقوا سنة أخرى فقط لكي يمضي إلى أمه الحزينة يبشرها بالنصر :

سنة تكفي لكي أمضي إلى أمي الحزينة
وأناديهـــا لدينــــي مـــن جديــــد
لأرى الـــــوردة مــــن أولهـــــا
وأحـــب الحـــب مـــن أولـــــه
حتـــى نهايـــــات النشيــــد(٦٥)

ولما لم يحققوا له رجاءه وأمله واستجداءه استحقوا أن يُنعتوا بـ «الخونة». وأنا. هنا، أفسر مافي «لاوعي» محمود درويش، أو أنقل المكبوت الغائب من خلال المكتوب الحاضر ليس إلا.

****

تكشف هذه النماذج عن ملمح من مـلامح تطور الشعـر العربي المعاصر وقـدرته على استخد ام إمكانيـات لغوية جديـدة من خلال اتساع دائرة الاستبـدال بين الدال والمدلول. فالعلاقة بينهما ليست بعيدة فقط وإنما متناقضـة ومتنافرة، وإن هذا التنافر يكشف عن مسافة التـوتر والفجوة والصدمـة، وهذا كله متسبب عن الغموض النـاتج عن التنافر بين قطبي الاستعارة. «فالصورة قد تكون مغلفة بضباب هذا الغموض. وقد تكون عند النظرة ا لأولى ممزقـة ويجب ألا يصدمنا ذلك، فقـد يكون الغموض أو ذلك التمـزق ضرورة فنية مقصودة، وكلما تعـاطفنا معها سرعـان ما تنكشف معـالم الصورة، ويتولـد تضامن بين أجزائها المبعثـرة، ويتخلق شيئاً فشيئاً عالم مجسـد أمام صدمة الوجـدان، عن طريق تلك الطـاقـات المتشيئـة في عصب العـلاقـات بين الصـورة وضمير الشـاعـر وواقعـه

اللاشعوري»(٦٦).

يتضح لنا بعد هذا العرض أن ا لاستعارة التنافرية تمتلك قدرة عجيبة في تشكيلها تراكيب جديدة تتعارض مع المألوف والعادي، ويمكن أن تكون مظهراً من مظاهر انتهاك التراكيب اللغوية المألوفة، ومحاولة للدخول في علاقات جديدة تستطيع أن تتجاوب مع انفعالات المبدع وأحاسيسه. حتى إن هذا الملمح من ملامح تطور تكنيك الشعراء في استخدامهم للاستعارة يمكن «أن يعبر عن تمردهم على المألوف ولذلك ليس غريباً أن نعد الصورة المجازية المتنافرة أحياناً تهجماً على التوقعات التقليدية»(٦٧).

إن استخدام الاستعارة التنافرية يحدث خلخلة عجيبة في توقع المتلقي، ويدخله في لذة الجديد والمدهش والغريب، وبخاصة إذا استطاع أن يتجنب الحكم على هذه الاستعارة من خلال معيار الصدق أو الكذب، ولكن من خلال قدرة الشعراء على التعبير عن تجاربهم بلغة مختلفة وجديدة. إن الشعراء، وهم يستخدمون الاستعارة التنافرية، يبتعدون عن التوارد الذهني والعاطفي المباشر وذلك من خلال الجرأة التي يمتلكونها. ومن هنا تكون الاستعارة التنافرية مظهراً من مظاهر تطور الشعر العربي المعاصر في استخدام الصورة وذلك من خلال التلاعب بالعلاقات القائمة بين الدال والمدلول. ويبدو أن هذا مطلب مهم يسعى الشاعر من خلاله إلى التعبير بطريقة جديدة عن موقفه.

الهوامش

(١) Mestzlar Literatur Lexikon 317-318. Heraysgegeben vonGunther und lmgard Schweikle. J.B Metzlerische Verlagsbucnhandlung. Stuttgart. 1984.

وانظر: Ivo Braak : Poetik in Stichworten. 64-65. Verlag. Ferdinand : Hirt. Germany 7. Auflage 1990.

Otto. F. Best : Handbuch literarischer Fachbegriffe : 337. Fischer Taschenbuchverlag. Frankfurt. 1982.

Gero Von Wilpert : Sachworterbuch der literatur. 573. Alfred Kroner Verlag. Stuttgart. 1979.

(٢) انظر : محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٧م، ص ص ١٣٤-١٣٥. وياسين الأيوبي، مذاهب الأدب معالم وانعكاسات الرمزية. بيروت المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٢م، ج ٢، ص ص ٥٠-٥١.

(٣) انظر : محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، بيروت، دار الثقافة – دار العودة، ١٩٧٣م، ص ٤١٥، ومحمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ١٣٤.

(٤)- Bowra (C.M) : The Heritage of Symbolism, Macmillan and Coy. London, 1959. P.8-10

(٥) انظر : جاكوب كورك، اللغة في الأدب الحديث : الحداثة والتجريب، ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٩م، ص ٢٣٠.

(٦) جاكوب كورك، ص ٢٣٥.

(٧) عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢م، ج ١، ص ٣١.

(٨) القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، شرح محمد هشام دويدري، بيروت: دار الجيل. ١٩٨٢ : ص ١٤٢.

والجرجاني، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، تحقيق د. عبد القادر حسين، القاهرة : دار نهضة مصر لطبع والنشر / ١٩٨٢ : ص. ص ٢٠٨-٢٠٩ والسكاكي : مفتاح العلوم ٥٥ : شرح نعيم زرزور بيروت : دار الكتب العلمية. ط ١، ١٩٨٣ : ص ٣٨٥.

(٩) انظر : أحمد مطلوب : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، بغداد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٣ : ج ١ / ص ١٦٢.

(١٠) (١١) مطلوب، ج ٢، ص ٣٦٣.

(١٢) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر، ط ٣، المجلد الثالث، ص ١٤٢.

(١٣) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف بمصر، ١٩٦٩م، ص ٢٥٢.

(١٤) ديوان أبي تمام، المجلد الأول، ص ص ٩٣-٩٤.

(١٥) المرجع السابق، ص ٢٥٣.

(١٦) انظر : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف بمصر، ١٩٧٢م. ط ٢، ج ١، ص ٢٥٥.

(١٧) سعيد السريحي. شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد، السعودية، جدة، النادي الأدبي الثقافي، ١٩٨٣م، ص ٦١.

(١٨) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ١٩٨١، ص ١٣٣.

(١٩) المصدر نفسه، ص ١٤٥.

(٢٠) نفسه، ص ١٣٣.

(٢١) نفسه، ص ٦،١.

(٢٢) لعل أهم الشعراء الرمزيين الذين نشير إليهم :

شارل بودلير Charles Baudelaire (١٨٢١-١٨٦٧م).

وبول فيرلين Paul Verlain (١٨٤٤-١٨٩٦م).
وأرثر رامبو Arthur Rimbaud (١٨٥٤-١٨٩١م).
وستيفان مالارميه S. Mallarme (١٨٤٢-١٨٩٨م).

(٢٣) انظر : محمد فتوح، المرجع السابق، ص ١١٩.

(٢٤) شكري عياد، اللغة والإبداع : مبادىء علم الأسلوب العربي، القاهرة، انترناشونال برس، ١٩٨٨م، ص ٧٠، وانظر : كمال أبوديب، الشعرية، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية. ١٩٨٧م، ص ٥٧.

(٢٥) Harald Weinrich : Semantik der kuhnen Metapher. in. "Theorie der Metapher". 316 - 339. Herausgegeben von Anselm Haverkamp Wissenschafhiche Buchgesellschaft. Darmstadt. 1983.
وانظر : Bernhard Sowinsky : Deutsche Stilistik. 259-260. Fischer Taschenbuch Verlag. 1978.

(٢٦) انظر : جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد المولى ومحمد العمري، المغرب: دار توبقال للنشر، ١٩٨٦م، ص ص ١٩٢-١٩٣.

(٢٧) د. سي ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٧م، ص ١٣، ومجدي وهبه، معجم مصطلحات الأدب الإنكليزي، بيروت : مكتبة لبنان، ١٩٧٤م، ص ٣٨١.

(٢٨) Hangom, S.O. Metaphor. in Metaphor : Problems and Perspectives, ed by. David. S. Miall. London p. 38

(٢٩) انظر : عبد الغفار مكاوي، مرجع سابق، ص ص ٣١٢-٣١٤.

(٣٠) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة: دار الضحى، ١٩٧٧م، ص ٨٤.
ومحمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٨م، ص ١١٦.

(٣١) محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، القاهرة : دار المعارف، ١٩٨٧ : ١٣٥ وياسين الأيوبي : مذاهب الأدب معالم وانعكاسات – الرمزية، ج ٢، ٥٠-٥١.

وصلاح فضل : علم الأسلوب مبادئه واجراءاته : ص ٢٧٩.

(٣٢) محمد حافظ ذياب : جماليات اللون في القصيدة العربية. فصول ١٩٨٥ المجلد الخامس، العدد الثاني، ص ٤٠. وأحمد بسام الساعي : حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه. دمشق : دار المأمون للتراث. ١٩٨٧ : ص ص ٢٣٤-٢٣٥.

(٣٣) أدونيس، (علي أحمد سعيد) : الآثار الكاملة، بيروت : دار العودة، ١٩٧١ : ج ٢ ص ٢٥٤.

(٣٤) محمد إبراهيم أبو سنه : الأعمال الشعرية، القاهرة : مكتبة مدبولي، ١٩٨٥ : ج ١ ص ٢٧٨-٢٧٩.

وانظر استخدام نزار قباني للثلج الأسود الذي يذكر الرؤية التشاؤمية في ديوانه : الأعمال الشعرية الكاملة. بيروت: منشورات نزار قباني، د.ت : ج ١ : ص ١٧١.

(٣٥) جورج دميان : نظرية المرجع في الألسنية، الفكر العربي المعاصر، ١٩٨٣، العدد ٢٥، ص ٣٧.

(٣٦) محمد إبراهيم أبو سنة : الأعمال الشعرية : ج ١ ص ٢٧٧-٢٧٨.

(٣٧) مايكل ريفاتير : سيميوطيقيا الشعر دلالة القصيدة، ترجمة فريال جبوري غزول. (ضمه كتاب أنظمة العلاقات في اللغة والأدب والثقافة) اشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، القاهرة : دار الياس العصرية، ١٩٨٨ : ص ٢٣٤.

(٣٨) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث بيروت : دار الثقافة دار العودة. ١٩٨٣ : ص ٤٢٦.

(٣٩) أرسطو طاليس : الخطابة. ترجمة د. عبد الرحمن بدوي بغداد : ووزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٠ : ص ١٩٦.

(٤٠) عبد الوهاب البياتي : ديوان عبد الوهاب البياتي بيروت : دار العودة، ١٩٧٧ : ج ٣ ص ٤٩٢.

(٤١) المصدر نفسه ص ص ٤٨٩-٤٩١.

(٤٢) محيي الدين صبحي : الرؤيا في شعر البياتي، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨ : ص ٣٤٠.

وانظر دراسة كمال أبو ديب : نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر : دراسة بنيوية في شعر البياتي قمر شيراز، الأقلام، ١٩٨٠، العدد الحادي عشر ص ٢٠-٤٢٢.

(٤٣) رجاء عيد : لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث الاسكندرية : منشأة المعارف. ١٩٨٥ : ص ٩٩.

(٤٤) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب ليبيا - تونس: ، الدار العربية للكتاب ١٩٧٧ : ص ٧٩.

(٤٥) Harald Weinrich : Semantik der kuhnen Metapher. 335.

(٤٦) صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٨ : ص ٢٧٩.

(٤٧) فاروق شوشة : الأعمال الشعرية الكاملة، القاهرة : المطبعة العالمية، ١٩٨٥ : ج ١ ، ص ٥٤.

(٤٨) المصدر نفسه : ص ٥٣-٥٤.

(٤٩) علي الشرقاوي : نخلة القلب، بغداد : وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨١: ص ٢٩.

(٥٠) المصدر نفسه ص ٣٠-٣١.

(٥١) محمد إبراهيم أبو سنة: الأعمال الشعرية، ج ١ ص ٣٩١-٣٩٢.

(٥٢) المصدر نفسه ص ٣٩٢-٣٩٣.

(٥٣) القرآن الكريم : سورة الأنبياء، آية ٦٩.

(٥٤) ساسين عساف : الكتابة الفنية، طرابلس : منشورات جروس برس، ١٩٨٥ : ص ٣٨.

(٥٥) فاروق شوشة : الأعمال الشعرية الكاملة : ج ١ ص ٢٥٨.

(٥٦) أدونيس، الآثار الكاملة، بيروت، دار العودة، ١٩٧١م، المجلد الأول، ص ٣٣١.

(٥٧) انظر : محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١م، ص ٣٢٧.

(٥٨) الآثار الكاملة، م ١، ص ٣٣٠.

(٥٩) المصدر نفسه، م ١، ص ٣٣٨.

(٦٠) المصدر نفسه، م ١، ص ٣٤٥.

(٦١) انظر : محمد خطابي، السابق، ص ص ٣٤٤-٣٤٥.

(٦٢) حصار لمدائح البحر، عمان: الدار العربية للنشر والتوزيع، ١٩٨٦م، ص ٨٥.

(٦٣) محمد خطابي، السابق، ص ٣٤٨.

(٦٤) حصار لمدائح البحر، ص ص ٧٧-٨٦، استعارات منتزعة من قصيدة درويش.

(٦٥) حصار لمدائح البحر، ص ٨٦.

(٦٦) رجاء عيد : لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر : ص ١٠٦.

(٦٧) جاكوب كورك : اللغة في الأدب الحديث : الحداثة والتجريب، ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل. بغداد : دار المأمون للطباعة والنشر، ١٩٨٩ : ص ٢٣٠.

المصادر والمراجع

أ – بالعربية :

القرآن الكريم

١ – أبو ديب، كمال : الشعرية، بيروت : مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٧.

٢ – أبو سنه. محمد ابراهيم، الأعمال الكاملة، القاهرة : مكتب مدبولي، ١٩٨٥.

٣ – البياتي، عبد الوهاب : ديوان عبد الوهاب البياتي، بيروت : دار العودة، ١٩٧٩.

٤ – أحمد، محمد فتوح : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، القاهرة : دار المعارف، ١٩٧٨.

٥ – أدونيس، علي أحمد سعيد : الآثار الكاملة، بيروت : دار العودة، ١٩٧١.

٦ – أرسطو طاليس : الخطابة، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، بغداد : وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٠.

٧ – إسماعيل، عز الدين : الشعر العربي المعاصر ظواهره الفنية وقضاياه المعنوية، بيروت : دار العودة دار الثقافة. ١٩٧٢.

٨ – الأيوبي، ياسين : مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٢.

٩ – بروتون، أندريه : بيانات السوريالية، ترجمة صلاح برمدا، دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٨.

١٠ – الجرجاني، محمد بن علي بن محمد : الاشارات والتنبيهات في علم البلاغة، تحقيق د. عبد القادر حسين، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٨٢.

١١ – خطابي، محمد، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩١م.

١٢ – درويش، محمود، حصار لمدائح البحر، عمان: الدار العربية، للنشر والتوزيع، ١٩٨٦م.

١٣- ريتشاردز، أ.أ : مبادىء النقد الأدبي، ترجمة وتقديم د. مصطفى بدوي، ومراجعة د. لويس عوض القاهرة : وزارة الثقافة. د.ت.

١٤- ريفاتير، مايكل : سيميوطيقيا الشعر دلالة القصيدة. ترجمة فريال جبوري غزول، ضمن كتاب : أنظمة العلاقات في اللغة والأدب والثقافة، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، القاهرة : دار الياس العصرية، ١٩٨٨.

١٥- زايد، علي عشري : عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة : دار الفصحى. ١٩٧٧.

١٦- الساعي، أحمد بسام : حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه. دمشق : دار المأمون للتراث. ١٩٧٨.

١٧- السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي : مفتاح العلوم، شرح نعيم زرزور، بيروت : دار الكتب العلمية، ط ١ ١٩٨٣.

١٨- الشرقاوي، علي : نخلة القلب، بغداد : وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨١.

١٩- شوشة، فاروق : الأعمال الشعرية الكاملة، القاهرة : المطبعة العالمية، ١٩٨٥.

٢٠- صبحي، محيي الدين : الرؤيا في شعر البياتي، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٧٩.

٢١- العبد، محمد : اللغة والأبداع الأدبي، القاهرة : دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٨.

٢٢- عساف، ساسين : الكتابة الفنية، طرابلس : جروس برس، ١٩٨٥.

٢٣- العلوي، يحيى بن حمزة : الطراز، مصر : مطبعة المقتطف، ١٩١٤.

٢٤- عيّاد، شكري : اللغة والأبداع مبادىء علم الأسلوب العربي، القاهرة : إنترناشيونال إكسبرس، ١٩٨٨.

٢٥- عيد، رجاء : لغة الشعر قراءة في لغة الشعر العربي الحديث، الاسكندرية : منشأة المعارف، ١٩٨٥.

٢٦- فضل، صلاح : البنائية في النقد الأدبي، القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٨.

٢٧- قباني، نزار : الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت : منشورات نزار قباني د.ت.

٢٨- القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن : التلخيص في علوم البلاغة، شرحه محمد هاشم دويدري، بيروت : دار الجيل، ١٩٨٢.

٢٩- كورك، جاكوب : اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، بغداد : دار المأمون للطباعة والنشر، ١٩٨٩.

٣٠- سيسل، دي لويس : الصورة الشعرية، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي وآخرين. بغداد : وزارة الثقافة والأعلام، ١٩٨٢.

٣١- المسدي، عبد السلام : الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، ليبيا - تونس : الدار العربية للكتاب، ١٩٧٧.

٣٢- مطلوب، أحمد : معجم المصطلحات البلاغية، بغداد : مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٣.

٣٣- مفتاح، محمد : دينامية النص تنظير وانجاز، بيروت : المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧.

٣٤- هلال، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث، بيروت : دار الثقافة دار العودة، ١٩٨٧.

٣٥- ويليك، رينيه وأوستن وارين : نظرية الأدب ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٣، ١٩٨٥.

ب- الأجنبية :

1 - Best. Otto.F.....: Handbuch literarischer Fachbegriffe. Fischer Taschenbuchverlag. Frankfurt 19820

2 - Braak, lvo : Poetik in Stichworten. Veriag Ferdinand Hirt Grarmany 1990.

3 - Kayser, Wolfgang : Das sprachliche Kunstwerk. Franke Verlag. Bern und Munchen 1983.

4 - Metzier literatur Lexikon. Herausgegeben von Gunther und lmgard Schweikle J.B. Metzlersche Veriagsbuchhandlung. Stuttgart 1984.

5 - Sowinsky, Bernhard : Deutsche Stikitistik, Fischer Taschenbuch-verlag Frankfurt, 1978.

6 - Ulman, Stephan : Meaning and Style - Oxford 1972.

7 - Von willpert, Geru : Sachworterbuch der Literatur, Alfred Kroner Verlag. Stuttgart 1979.

8 - Weinrich, Herald : Semantik der kuhnen Metapher. in Theorie der Metapher. Herausgegeben von Anselm Harerkam Wissencschaftlis-che Buchgesellschaft. Darmstadt. 1983.

البحوث والمقالات :

١ - أبو ديب. كمال : نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر، دراسة بنيوية في شعر البياتي قمر شيراز الأقلام ١٩٨٠، العدد الحادي عشر، ص ٢٠-٤٢.

٢ - دميان. جورج : نظرية المرجع في الألسنية. الفكر العربي المعاصر. ١٩٨٣. العدد ٢٥ ٣٢-٣٩.

٣ - ذياب محمد حافظ : جماليات اللون في القصيدة العربية. فصول. ١٩٨٥. المجلد الخامس. العدد الثاني ٤٠-٥٤.